MUZICOLOGIA CA SISTEM EVOLUTIV AL CATEGORIILOR GÂNDIRII MUZICALE
(Propunere de abordare metodologică-hermeneutică)

lect. univ. dr. OLEG GARAZ
Academia de Muzică „Gheorghe Dima", Cluj-Napoca

Oleg GARAZ – muzicolog. Volume de scrieri publicistice: *Contraideologii muzicale* (2003), *Poetica muzicală în convorbiri* (2003), *Muziconautice* (2007). Studiu monografic - *Muzica și sensul sincretic al nostalgiei* (2011). Studii analitice în revistele „Muzica" și „Studia" cu un spectru de tematizări cuprinzând ontologia muzicală, semantica imaginii muzicale, problemele postmodernismului muzical, precum și tematizări din domeniul istoriei muzicii, stilisticii și formelor muzicale. Conferințe cu tematizări din domeniul esteticii muzicii, esteticii și istoriei jazzului și genurilor muzicale. Activitate publicistică în mai multe reviste din țară și străinătate: critici, eseuri, interviuri. Activitate în mass-media radio-Tv: emisiuni muzicale, cicluri tematice, interviuri la posturi locale și naționale. Cadru didactic la Academia de Muzică "Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca.

REZUMAT

Miza narativă-analitică a prezentului text este una multiplă, repartizată proporțional între mai multe direcții de interogare în egală măsură metodologică și, respectiv, hermeneutică. O primă idee se referă la anul 1885, în care Guido Adler publică textul *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, considerat a fi „certificatul de naștere" a muzicologiei ca știință și, ulterior, disciplină academică. Însă luând în considerare *momentul Adler*, nu poate fi evitat ca importanță *momentul Riemann*, de aici decurgând cu claritate că muzicologia europeană a avut cel puțin două momente generative în sens metodologic. O a doua interogare vizează *obiectul* muzicologiei sau, altfel spus, un răspuns la întrebarea: ce este istoricizat și, în egală măsură, sistematicizat, în acest proiect al lui Adler? Definim acest *obiect* al muzicologiei drept un corpus conceptual structurat în imaginea unei ierarhii, care la rândul ei este constituită din două triade: (a) prima, interioară, tehnică – sunet muzical, sisteme de organizare sonoră și forme muzicale și (b) a doua, superioară, sociologică – gen, stil și, respectiv, canon muzical. Arcul ideatic lansat de Adler își găsește, printre multe altele, o finalitate metodologică în sistemul disciplinelor muzicologice formulat de către Manfred Bukofzer. Corolarul întregului text îl reprezintă înțelegerea faptului că muzicologia ca proiect, discurs și știință devine posibilă doar în măsura în care în modernitatea postrenascentistă muzica nu mai face parte din *quadriviumul* științelor numerale, ci din

triviumul științelor discursive. Parafrazând titlul textului adlerian, putem afirma că acest fapt i-a definit scopul, metoda și obiectivul.

Cuvinte cheie: muzicologie, istorie, system, *trivium*, *quadrivium*, epistemologie, canon, Adler, Riemann, Bukofzer

În memoria muzicologilor
Vladimir Viaceslavovici Axionov și László Ferenc

1. Momentul „zero" al muzicologiei - cazul Adler

Ca disciplină academică descriptiv-analitică, muzicologia a fost inventată de către Guido Adler și propusă ca proiect în anul 1885. După ce în 1884 el fondează, împreună cu Friedrich Chrysander (biograf al lui Haendel) și Philipp Spitta (biograf al lui Bach), *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* (Revistă trimestrială de muzicologie), în 1885, în paginile acesteia, apare și textul fondator al muzicologiei ca știință – *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* [Domeniul, metoda și scopul muzicologiei][1].

Reperul cronologic reprezintă, astfel, un moment de formulare nu doar a numelui unei științe umaniste, ci și a unei metode specifice care i-ar justifica și legitima acest nume – *Musikwissenschaft* – știința muzicii. Într-un al doilea sens, actul științific poate fi considerat a fi muzicologic de abia după ce ar fi fost formulată

(a) concepția metodologică în liniile ei principale de forță,

(b) s-ar fi încheiat acumulările și negocierile în ceea ce privește aparatul terminologic

(c) și ar fi fost realizată descrierea sistematică a obiectului, domeniului și doctrinei noii științe. Doar cu o anumită rezervă și cu un set de precizări aferente am putea considera drept documente aparținând muzicologiei totalitatea tratatelor antice, medievale, renascentiste sau iluministe în care sunt dezbătute problemele imaginarului, existenței, gândirii sau practicii muzicale. Proiectarea momentului Adler asupra întregului trecut istoric care a premers anului 1885 ar duce la o reală confuzie. Este departe de noi gândul de a considera tratatul *Dodecachordon* (1547) al lui Glareanus, *Tratatul de armonie* (1722) al lui Rameau sau sistematica lui Aristidus

[1] În opinia noastră, parcurgerea comentată şi însuşirea temeinică a acestui text fondator al muzicologiei este obligatorie pentru studenţii-muzicologi din anul întâi de studiu din cadrul unei instituţii de învăţământ superior muzical (universitate, conservator, academie de muzică).

Quintillianus (aprox. secolul III d. Cr.)[1], drept scrieri muzicologice atâta timp cât acestea nu au fost concepute în termenii unei doctrine și, implicit, metodologii muzicologice propriu-zise. Concepția lui Adler semnifică un „altceva" conceptual și metodologic deopotrivă și pe care scrierile amintite mai sus nu-l presupun în nici un fel. Astfel, este vorba despre două stări de lucruri: (a) una pre-adleriană, non-muzicologică într-un sens doctrinar și (b) cealaltă, adleriană, prin care atât prezentul existenței lui fizice, cât și trecutul istoric au fost organizate în ideea termenului *Musikwissenschaft*.

Includerea întregii moșteniri teoretice sub „umbrela" conceptuală muzicologică poate fi admisă doar în calitate de artificiu, oarecum forțând limitele, prin atașarea calificativului de „muzicologic" în calitatea lui de coeficient de reformulare, reîncadrare, în orice caz de „deformare" conceptuală și metodologică prin alinierea la o conștiință științifică diferită de starea lucrurilor în contextul originar în care textele istorice au fost concepute. Această includere, chiar și retroactivă, a putut fi realizată, însă, într-o strictă concordanță cu concepția și metodologia lui Adler. De aici și un dublu standard în ceea ce privește abordarea acestor texte:

(a) standardul contemporaneității corespunzătoare originalului (non- sau pre-muzicologic) și

(b) standardul contemporaneității noastre (deja muzicologică în sensul deplin al termenului).

Evaluarea și interpretarea unor asemenea documente va trebui, astfel, să ia în seamă ambele standarde, chiar dacă și între limitele unui anumit paralelism comparativ.

2. Știința muzicii și științele secolului XIX

Ideea lui Adler referitoare la cele două metode ale muzicologiei – istorică și sistematică –, oglindește cu fidelitate nivelul de dezvoltare atins de științele europene la acel sfârșit de secol XIX. Formularea ideii unei științe a muzicii, de

[1] În studiul său analitic intitulat *Guido Adler's The Scope, Method, and Aim of Musicology (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary* (în: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 13, 1981, pp. 1-21) cercetătoarea Erica Mugglestone face o alăturare între sistematica studiului muzicii, aşa cum aceasta a fost conceptualizată de către Aristides Quintilianus în tratatul *Perì musikês* (Περί Μουσικῆς sau în latină – *De musica* (Despre muzică) şi concepţia lui Guido Adler. Însă dincolo de concepţia ambilor autori şi ideea grupării elementelor conceptuale constitutive, nu poate fi vorba despre nici o (proto)muzicologie antică. În cazul lui Quintilianus este vorba despre o simplă descriere a unui corp de discipline didactice, pe când Guido Adler propune un nou concept, metodologie şi disciplină ştiinţifică.

această dată în sensul propriu al cuvântului și nu ca apendice estetic[1] la diverse sisteme filosofice, devine posibilă în urma unei evidente convergențe între metodologia istoriei (von Ranke, dar și Mommsen, Droysen, Treitschke), a unei sinteze între modelele gândirii taxinomice (Buffon, Linnaeus)[2], ideile unor științe precum paleontologia (Cuvier) și geologia (imaginea perioadelor istorice ca straturi geologice) și până la pozitivism (Compte), cu o promițătoare deschidere atât înspre o sociologie a muzicii, cât și, mai cuprinzător, înspre o epistemologie a gândirii științifice aplicată fenomenului muzical.

De asemenea, secolul XIX a fost și perioada în care a fost elaborată concepția sistematică (sintetică) a științelor ca doctrină consensuală în ceea ce privește cunoașterea savantă, dar și a formulării unui sistem de învățământ (în sensul modern al cuvântului) fundat pe criteriile acesteia.

(a) În primul caz, este vorba despre lucrarea *Phänomenologie des Geistes* [Fenomenologia spiritului, 1807] de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), concepută ca primă parte a proiectului *Sistemului științelor*, partea a doua revenind lucrării *Wissenschaft der Logik* [Știința logicii, între 1812-1817]. Lui Hegel i-l putem alătura pe naturalistul și exploratorul german Alexander von Humboldt (1769-1859), inițiatorul curentului *științei humboldtiene*, prin care înțelegem atât concepția asupra mediului natural ca întreg – *ecologia* (în sensul de *geografie botanică* sau *biogeografie*), cât și un set de reguli și norme ale metodei moderne de cercetare științifică[3];

(b) În cel de-al doilea caz este vorba despre fratele mai mare al lui Alexander, filologul german Wilhelm von Humboldt (1767-1835), care în calitatea lui de ministru al educației a formulat și implementat *reforma prusiană* a învățământului (*Königsberger Schulplan*, 1809), acesta din urmă considerând sfera învățământului ca un întreg organic și înglobând traiectul formativ școlar de la

---

[1] Aceeaşi situaţie poate fi considerată şi în cazul disciplinei *Estetica muzicală*, deoarece, spre exemplu, în conformitate cu ideea logicianului rus Alexandr Zinoviev referitoare la ştiinţa logicii, aceasta nu poate fi matematică, fizică sau filosofică. Logica poate fi doar aplicată matematicii, fizicii sau filosofiei. Tot astfel precum şi *estetica* nu poate fi muzicală, arhitecturală, literară sau coregrafică: estetica poate fi doar *a muzicii*, *a arhitecturii*, *a literaturii* sau *a coregrafiei.* Fiind cunoscută prima utilizare a termenului *estetica* (Ästhetik) de către filosoful german Alexander Baumgarten la 1750, este evident că drept *estetice* putem considera totalitatea textelor anterioare acestei date doar prin proiectarea regresivă a termenului şi metodei acestei noi ştiinţe ale senzaţiilor logicizate.

[2] Ca dovadă suplimentară afirmaţiilor noastre ne poate servi teza de doctorat a lui Benjamin Breuer, susţinută în 2011 la Universitatea din Pittsburg, cu un titlu cât se poate de sugestiv: *The Birth of Musicology from the Spirit of Evolution: Ernst Haeckel's Entwicklungslehre as Central Component of Guido Adler's Methodology for Musicology*, la adresa: http://d-scholarship.pitt.edu/7236/1/Breuer2011.pdf

[3] Activitatea lui Alexander von Humboldt, dar mai ales particularitatea metodei lui de cercetare şi impactul acesteia asupra ştiinţei (naturale şi nu doar) secolului XIX, în: Susan Faye Cannon, *Science in Culture: The Early Victorian Period*, Dawson, Folkestone, and Science History Publications, 1978.

nivelul primar până la cel superior-universitar (cu aportul unor personalități ca filosoful Johann Gottlieb Fichte sau universitarii și lingviștii frații Jacob și Wilhelm Grimm) sub forma unui *canon educațional*.

Doar într-un asemenea context putem înțelege cu claritate natura condițiilor determinante, din a căror convergență a rezultat gestul fondator al lui Guido Adler – *Musikwissenschaft*, ca sistem al domeniilor științifice (taxonomie) orientate înspre studiul (formativ-educațional al) muzicii ca tip de gândire și practică.

O semnificație suplimentară, însă una esențială pentru contextul cultural-politic în care apar și se dezvoltă științele europene din secolul XIX, o formulează muzicologul american Bruno Nettl: „În lumea lui Adler, nu a existat nici un dubiu că muzica adevărată era muzica aparținând culturii occidentale și că autentica muzică a fost arta muzicii secolelor optsprezece și nouăsprezece a Austriei și Germaniei și, poate, a Italiei și Franței."[1] Iar ca fundament și substanță pentru o asemenea afirmație, Nettl, ca etnomuzicolog, aduce argumentul "euro-centrismului", precum și a "euro-supremației", care au definit mentalitatea colectivă, dar mai ales politica în a doua jumătate a secolului XIX. Astfel, muzicologia apare și în calitatea ei de dovadă a statutului exclusiv pe care îl are cultura muzicală europeană, una în stare să-și elaboreze o proprie știință, care treptat își va afirma calitatea de metodă universală de reprezentare și înțelegere a fenomenului muzical.

3. Muzicologia ca sistem taxonomic de substanță dialectică

Se cere a fi formulată următoarea întrebare: care din cele două elemente ale concepției adleriene ar fi putut servi drept element generativ al ideii de muzicologie, dar și a întregului sistem – binar, dialectic și cosubstanțial deopotrivă: elementul istoric sau cel sistematic? Întrebarea este cu atât mai oportună, cu cât este mai evident că acestea se raportează unul la celălalt în imaginea relației antinomice *abstract* (istoric) – *concret* (sistematic). Altfel spus, ca generator conceptual elementul *istoric* se prezintă drept un element slab, *inoperant*, el fiind unul mai degrabă *deductibil*, configurabil prin multiple trepte de *diferențiere tipologică* sau *mediere* temporală (straturi, perioade, etape, dar și documente, scrieri, cronici etc.) și, în același timp, semantică (spre exemplu, diverse accepțiuni istorice ale conceptului de *stil muzical*). Această pendulare între *genealogic* și *arheologic* sau, situarea sub înrâurirea directă, cumulată, a amândurora, amplifică într-un mod

[1] Bruno Nettl, *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*, University of Illinois Press, 2010, pp. 5-6.

exponențial dificultatea operării cu elementul *istoric*. Cel *sistematic*, însă, funcționează drept entitate generativă puternică, *operantă*, fără filtre de mediere și, deci, de distorsiune, una branșată la actualitatea imediată a câmpului cunoașterii științifice.

Aici ar putea fi vorba despre *temporalitatea* elementului istoric (diacron) și caracterul *imediat* (sincron), iar prin acest fapt – *atemporalitatea* elementului sistematic în calitatea lui de secțiune transversală atemporală a stării de actualitate a culturii muzicale, dar și ca „... sistem al categoriilor teoretice-muzicale ca instrument de analiză a culturii muzicale, a constituentelor și fenomenelor acesteia. Caracterul abstract al universaliilor teoretice (a se înțelege – sistematice – O.G.) impune nevoia concretizării lor istorice”[1]. Doar așa și nu invers sau oricum altfel. Este vorba aici despre criteriul sistematic în calitatea lui de totalitate tipologică sincronă și, respectiv, despre criteriul istoric considerat în calitatea lui de totalitate genealogică diacronă. Această inversiune prezintă un dublu statut semantic al fiecăruia din cei doi termeni și în egală măsură consubstanțialitatea lor: (a) funcția de *structură-formă* a elementului sistematic și (b) funcția de *conținut* a elementului istoric.

O imagine și mai clară putem obține întreprinzând următorul pas și apelând o altă pereche antinomică – *antic* (istoric) – *actual* (sistematic) sau, intensificând diferențierea, *ficțional* (istoric) – *real/autentic* (sistematic). Această ultimă ipostază dihotomică depunctează și mai mult capacitatea generativă a elementului istoric, luând în considerare și vârsta relativ fragedă a științei istorice la acea oră[2]. Din moment ce concepția muzicologiei ca știință apare ca o sinteză epistemologică decurgând atât din racordarea la nivelul cunoașterii științifice europene, cât și, mai ales, din oferta tipologică de activități științifice existente la acea oră (anii '80 ai secolului XIX), nu este greu de imaginat că drept element declanșator în formularea ideii de muzicologie ca știință, lui Adler i-a servit principiul sistematic, de ordonare a lucrurilor evidente din prezentul imediat (axiomatic), pe când principiul istoric presupunea recurgerea la mediere multiplă, re-evocativă, de re-aducere în prezent a unor fenomene culturale ale trecutului (o teoremă de demonstrat). Într-un sens pur istoric, fenomenele abordate pur și simplu nu există ca valori ale actualității, chiar dacă prezentul se califică drept cumul al unor efecte produse de cauze mai mult sau mai puțin îndepărtate în sens

---

[1] Бычков, Ю., [Bîcikov, Iuri], *Методология музыкознания* [Metodologia muzicologiei], la adresa: http://yuri317.narod.ru/wwd/metodol.htm

[2] Drept un necesar punct de reper, chiar dacă şi cu o valoare evident relativă, alegem activitatea istoricului german Leopold von Ranke, fondatorul istoriei ca ştiinţă în sensul modern al cuvântului. Putem indica anul 1824, atunci când istoricul german publică prima lui lucrare, intitulată *Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514* [Istoria popoarelor Latine şi Teutone din 1494 până în 1514].

temporal. În cel mai bun caz, pot fi apelate doar forme reziduale ale acestora – documente arhivate, care la rândul lor trebuiesc descifrate, interpretate și nu atât în termenii timpului în care au fost concepute, cât în termenii timpului de actualitate a cercetătorului, cu toate bunele și mai ales relele pe care le presupune. Altfel spus, constituenta istorică se prezintă drept o ecuație cu multiple necunoscute și cu o probabilitate extrem de redusă de a-i fi relevate (demonstrate) sensurile originale. Astfel încât imaginea întregii concepții este structurată drept una la rândul ei sistematică, ambele constituente – sistematică și, respectiv, istorică, fiind prezentate drept *câmpuri taxonomice complexe*.

Ca o concluzie preliminară, putem reprezenta muzicologia drept instrument de mediere[1] între conștiință creativă (subiectivitate) și *natura*[2] muzicală (obiectivitate, empirism pur) în calitatea lor de *subiect* și *obiect*.

Într-o imagine comparativă a evoluției artelor europene, muzica întotdeauna s-a prezentat ca fiind o artă „întârziată". Spre exemplu, ideea clasicității, formulată și elaborată activ în teatrul francez (genul tragediei lirice – Pierre Corneille și Jean Racine) al secolului XVII, în muzică se relevă drept dominantă conceptuală de abia în a doua jumătate a secolului XVIII. Acest fapt îi permite muzicii dobândirea unui confortabil ascendent și, implicit, legitimitatea de a formula concluziile ideologic-stilistic-estetice ale unei epoci (figuri de compozitori care „închid" o epocă precum Bach, Beethoven, Mahler sau Webern). Tot astfel, și muzicologia ca știință reprezintă o apariție „întârziată", însă doar în raport cu alte științe, mai „vârstnice" și într-o perfectă conformitate cu starea de

---

[1] Următorul citat oferă o spectaculoasă şi lămuritoare multitudine de atribute, posibil de aplicat şi unei ştiinţe precum muzicologia, ideea unei metode de mediere între subiect şi obiect: „Goethe spune că, în contemplarea universului, omul nu se poate abţine să se aventureze în idei şi să construiască concepte cu care încearcă să înţeleagă esenţa lui Dumnezeu sau a naturii. «Aici ne lovim de o dificultate deosebită [...], anume că între idee şi empirie pare să existe un anumit hiat, peste care zadarnic încercăm din răsputeri să durăm punţi. Cu toate acestea, stăruinţa noastră va rămâne mereu de a nimici acest hiat prin raţiune, inteligenţă, imaginaţie, credinţă, simţire, iluzie şi, dacă nu suntem în stare de altceva, prin prostie. În cele din urmă, după osteneli perseverente, găsim că s-ar putea să aibă dreptate filosoful care susţine că nicio idee nu e perfect congruentă cu empiria, dar recunoaşte că ideea şi datele experienţei pot fi, ba chiar trebuie să fie analoge»; W. Goethe, *Îndoieli şi resemnare*, în: *Gândirea lui Goethe în texte alese,* alegerea şi sistematizarea textelor, traducere şi comentarii de Mariana Şora, Bucureşti, Editura Minerva, 1973, vol. II, pp. 185-186; surse citate în: Löwith, Karl, *De la Hegel la Nietzsche. Ruptura revoluţionară în gândirea secolului al nouăsprezecelea*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2013, pp. 18-19 .

[2] Prin *natură* muzicală înţelegem domeniul practicii muzicale ca dat empiric pur, edificat sub forma de *audio-sferă* (în termeni subiectivi) sau *sono-sferă* (în termeni obiectivi). Într-o altă imagine, am putea reprezenta raportarea subiectivităţii receptoare sau creatoare la o mundanitate pur auditiv-sonoră. În ideea celor trei concepte ale lui Boethius (cca. 480-cca. 525) – *musica humana*, *musica mundana* şi *musica instrumentalis*, ultima apărând ca un element de mediere între primele două. Muzicologia apare într-un mod necesar ca element mediator între cele două naturi iraţionale – intuiţia pură a subiectului creator şi sonoritatea pură a lumii ca univers.

lucruri din câmpul gândirii și practicilor muzicale. Paradoxal, însă, pentru a reprezenta cu fidelitate existența muzicală și, în același timp, pentru a corespunde definiției normative a conceptului de știință, muzicologia este nevoită să apeleze la două metodologii aparent străine câmpului artistic muzical.

În acest sens, muzicologia apare ca expresie sintetică, a convergenței între umanitare (istoria) și naturale (biologia), însă cu două precizări semnificative:

(a) în cazul muzicologiei istorice nu este vorba despre o istoriografie ca simplu gen narativ-descriptiv (Herodot), ci despre o istoriografie analitică, una bazată pe cercetarea critică a surselor și cu o miză majoră pe documente și consultarea arhivelor;

(b) deși este gândită ca o proiecție a taxonomiilor naturaliste și reprezintă și ea un sistem ierarhic de regnuri, familii și genuri, sistematica muzicologică se articulează ca un sistem dinamic deschis pentru asimilarea unor noi entități tipologice, a căror apariție ar fi determinată într-un mod logic și legitim de către evoluția formelor de gândire și existență socială.

4. „Momentul" Riemann – un al doilea început al muzicologiei: între *Lexikon* și *Katechismus*

Chiar dacă Adler (1855-1941) propune o sistematică muzicologică suficientă ca și conținut, nu poate fi trecută cu vedere personalitatea lui Hugo Riemann (1849-1919) și concepția lui asupra muzicologiei, atât de sugestiv exprimată în termeni precum *Katechismus* și *Musiklexikon*. Preocuparea lui aproape obsesivă pentru scrieri normative de substanță exhaustiv-enciclopedică impresionează, dincolo de aspectul pur cantitativ, printr-o rigoare sistemică și nu în ultimul rând prin nevoia unei *reformulări* și *resemnificări totale* a întregului bagaj de cunoștințe în domeniul muzicii acumulate până spre sfârșitul secolului XIX.

De abia prin învecinarea acestor două nume – Adler și Riemann – devine vizibil aportul specific al fiecăruia, ca printr-o potențare reciprocă, la edificarea conceptului de *muzicologie*. Astfel, Adler propune ideea, sistemul și cadrul conceptual, pe când Riemann elaborează tiparele, metodologia și discursul muzicologic ca sistem tipologic complet, și în special ca un *corpus* de texte al unor posibile discipline academice gata formulate ca atare.

Ca un prim moment de diferențiere, de partea lui Adler regăsim textul fondator al muzicologiei (*Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, 1885), precum și o monografie dedicată stilului muzical (*Der Stil in der Musik*, 1911), în cel dintâi text având loc o propunere de concept, pe când Riemann cumulează zeci de titluri și sute de pagini de texte muzicologie normative în care nu doar ideea sau

conceptul, ci chiar metodologia muzicologică poate fi regăsită în formulări complete, actuale și, evident, practicabile.

Un al doilea moment s-ar referi la alegerea conceptului dominant. Spre deosebire de concepția lui Adler, însă, cu o miză majoră pe aspectul istoric-stilistic, în *Schița de muzicologie* pomenită mai sus, Riemann plasează în prim-plan ideea sistematică, dedicându-i primele patru capitole (pp. 1-112), și doar un al cincilea capitol (pp. 113-148) având de a face cu istoria propriu-zisă a muzicii[1]. În trena atitudinii riemanniene îi putem plasa pe mai mulți muzicologi de renume precum Charles Seeger (1886-1979), Willi Apel (1893-1988), Walter Wiora (1906-1997) sau Hans Heinrich Eggebrecht (1919-1999), aducând contribuții în problematica muzicologiei sistematice.

Doar încercând să explicăm într-un mod plauzibil viteza expansiunii și implementării noului concept – *Musikwissenschaft*, în spațiul științific-academic austro-german, devine evident că oricât de originală și utilă ar fi fost ideea și sistemul lui Adler, o simplă declarație epistemologică (chiar și sprijinită de nume celebre precum Chrysander și Spitta) nu este suficientă pentru a realiza o atât de spectaculoasă ascensiune, cu realizări de vârf precum gândirea și scrierile unor Heinrich Schenker (student de-al lui Bruckner) sau Ernst Kurth (coleg de studii cu Adler și elev al lui Bruckner și Hanslick). Viteza expansiunii și profunzimea implementării, pe lângă idee și concept, reclamă o sumă de dovezi textuale și în egală măsură metodologic funcționale pe care Adler nu avea cum să le asigure, în cazul lui fiind vorba, totuși, doar despre declararea unei concepții. Atât funcția de expansiune, cât și pe cea a implementării, o poate realiza doar o a treia – funcția propagării, pe care o și înfăptuiește Hugo Riemann, cu atât mai mult cu cât activitatea lui Riemann coincide cu instituționalizarea muzicologiei ca disciplină curriculară.

Ambii muzicologi realizează un „start" concomitent și putem presupune că această spectaculoasă sincronie nu este deloc întâmplătoare, deoarece prin cele două nume – Adler și Riemann, este vorba, în fapt, despre două modele ale muzicologiei. Scrierile lui Riemann flanchează cu câte trei ani diferență data momentului Adler prin publicarea în 1882 la Leipzig a primei ediții de *Musiklexikon*, și în 1888, tot la Leipzig, a primului *Katechismus der Musik* (*Allgemeine Musiklehre*). Riemann pretinde a produce, practic, o „summa teologiae" (de unde și termenul de *Catehism*) cu valoare universală: nu mai puțin de cincisprezece volume ca cincisprezece modele normative sub titulatura de *Katechismus*, cu tematizări din teoria și istoria muzicii, compoziție, orchestrație, armonie, contrapunct, precum și un titlu relevant și totalizator pentru întreaga lui activitate – *Grundriß der*

[1] Charles Seeger, *Studies in Musicology. 1935-1975*, University of California Press, 1977, pag. 137.

Musikwissenschaft [Plan de bază al muzicologiei, Leipzig, 1908]. Altfel spus, anume Riemann realizează, practic, o propunere *curriculară* completă.

Într-un alt sens, ca știință a muzicii și în egală măsură ca disciplină academică, muzicologia se naște mai degrabă ca disciplină sintetică, una generată printr-o intensă interferență conceptuală existentă în penultimul deceniu al secolului al XIX-lea într-un câmp extrem de dinamic al gândirii științifice muzicale austro-germane. Conceptul-cheie – *Musikwissenschaft* – ajunge să fie rostit doar ca și constatare a unui fapt deja împlinit, ca expresie a acumulării unei mase critice de substanță și experiență culturală.

Ca analogie cu cele două începuturi diacrone ale culturii muzicale europene – antichitatea greacă și civilizația regatelor barbare ale evului mediu, și inventarea muzicologiei ca știință ar putea fi considerată printr-o dublă paternitate, cumulată, însă una sincronă – Adler-Riemann[1]. În același timp, putem admite o reprezentare cronologică în care, spre exemplu, activitatea lui Eduard Hanslick (1825-1904) sau cea a lui François-Joseph Fétis (1784-1871) sunt situate într-o anterioritate *pre-adleriană*, pe când cea a lui Heinrich Schenker (1868-1935) sau Ernst Kurth (1886-1946) – într-o secvență ulterioară, *post-adleriană*.

5. Elementul lipsă: al treilea element - istorico-sistematic, al sistemului adlerian

Fiind clar delimitată substanța celor două metode muzicologice - istorică și sistematică, precum și cele două identități profesionale ale unui muzicolog – profesor și cercetător (cu o extensie înspre ipostazierea ca și critic-evaluator), următoarea întrebare se referă la obiectul muzicologiei. Ce este *istoricizat* și, deasemenea, *sistematizat*? Ce este acest *obiect al muzicologiei* pe care l-am putea reprezenta drept un corp *conceptual-empiric* și a cărui articulare evolutiv-acumulativă ar presupune, admite și chiar ar necesita o istoriografie referitoare la o sumă de entități tipologice (fluctuante ca număr) în care acest corp s-ar recunoaște în integritatea și autenticitatea lui? Și chiar mai mult, care ar fi natura acestui *corp conceptual-empiric*, pentru a cărui descriere ambele metode - istorică și sistematică – ar trebui să funcționeze drept o a treia, una consubstanțializată, sintetică?

În cel mai general sens posibil, muzicologia reprezintă o știință al cărei obiect este fenomenul muzicii, considerat într-un mod cumulat prin totalitatea aspectelor proprii acestuia, pornind de la constituirea acustică a materiei sonore și

[1] Ca nume reprezentativ pentru începutul modern al muzicologiei, muzicologul şi profesorul englez Alexander Rehding, fapt relevant, îl alege pe Hugo Riemann şi nu pe Guido Adler, iar ideea este formulată în monografia intitulată **Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought**, Cambridge University Press, 2003.

până la formele superioare de practicare socială a muzicii ca artă (compoziția-interpretarea) și știință (cercetare-predare). Altfel spus, muzicologia reprezintă o activitate științifică orientată înspre studiul muzicii ca și consens colectiv cultural și așa a evoluat până în prezent[1].

Diferențiind în interiorul celor două componente etimologice ale termenului muzicologie – *mousike* și *logos*, mai multe gradații ale accepțiunii termenului, obținem o dublă departajare:

(1) muzicologia ca tip de activitate (în esență, ca reflexie teoretic-analitică asupra fenomenului muzical), cu subdiviziunile implicite:

(1.1) didactică (învățarea noțiunilor elementare de teorie a muzicii, precum și învățarea practicării muzicii ca artă a compoziției și interpretării) și

(1.2) științifică-evaluativă (cercetarea-critica/estetica), aici fiind inclusă și reflexia metodologică asupra constituentelor istorică și sistematică a muzicologiei însăși, ca obiect de studiu;

(2) muzicologia ca și concepție-proiect de disciplină didactică-științifică: teoria fondatoare a lui Adler – muzicologia sistematică și istorică.

6. Sistemul lui Adler: imaginea unui dublu „*quadrivium*"

Așa cum am menționat mai sus, imaginea proiectului adlerian se prezintă în limitele ideii sistematice, cum și este normal să fie prezentată o concepție metodologică. Paradoxal, însă în descrierea sistemului său, Adler postează nu constituenta *sistematică*, așa cum am fi așteptat, ci constituenta *istorică*, una slabă, ficțională și în egală măsură abstractă. Este vorba despre patru subdiviziuni constitutive:

A. teoria notației (paleografia muzicală);

B. categoriile istorice fundamentale (grupate în jurul formelor muzicale);

C. succesiunea istorică a principiilor: (c.1) așa cum sunt ele prezentate în artele epocilor istorice, (c.2) așa cum au fost gândite de către teoreticienii epocilor respective și (c.3) modalități de abordare practică a artei;

D. organologia ca istorie a instrumentelor muzicale;

[1] Este interesant de remarcat că orientarea *New Musicology* (Joseph Kerman, Susan McClary, Garry Tomlinson) îşi fondează declaraţia doctrinară, pe de o parte, chiar pe critica noţiunii de *consens* şi, pe de altă parte, pe metodologia recuperativă fundată pe reformularea normelor şi a regulilor jocului muzicologic cu trecutul şi în egală măsură cu prezentul cultural.

Ramura *sistematică* (drept ansamblu al celor mai generale legități în domeniile artei tonale[1]) este constituită, la rându-i, din alte patru subdiviziuni:

A. investigarea și formularea acestor legi în: armonie, ritm și melodie;

B. estetica artei tonale (ne referim la Adler);

C. pedagogia și didactica muzicală: (c.1) scări muzicale, (c.2) teoria armoniei, (c.3) contrapunct, (c.4) teoria compoziției, (c.5) orchestrația și (c.6) metode de predare vocală și instrumentală;

D. „muzicologia" (examinarea și comparația în scopuri etnografice)[2].

Prezentarea grafică a ambelor ramuri este însoțită la Adler, fiecare, de un ansamblu de științe auxiliare, însă ceea ce ne preocupă pe noi aici este răspunsul la întrebarea formulată mai sus: care ar fi imaginea, natura și elementele constitutive obiective ale acestui *corp conceptual-empiric*, pentru a cărui descriere ambele metode – istorică și sistematică, ar trebui să funcționeze într-un mod consubstanțializat, sintetic? Este vorba aici nu atât despre o departajare mecanică în istoric și sistematic, ci, mai degrabă, despre un sistem de categorii care, pe lângă faptul că ar putea fi gândite într-o ordine sistematică, nu ar putea fi înțelese în totalitatea lor decât într-un mod cumulativ-evolutiv istoric.

Reluăm această întrebare, deoarece cele două *tetrade* (un dublu *quadrivium*[3]) formulate de Adler drept constituente normative ale muzicologiei nu dau un răspuns concludent la întrebarea noastră și nu oferă decât o imagine scindată asupra câmpului gândirii muzicologice. În accepțiunea noastră, muzicologia nu se rezumă doar la formularea unor imagini teoretice și statice ale fenomenului muzical, ci din contră, deține două funcții compensatorii în relația ei cu practica empirică a artei muzicale[4]:

---

[1] Termenul *tonal* deţine o dublă semnificaţie: (a) *ton*-sunet, de aici decurgând cu claritate că arta muzicii este o artă a sunetelor, deci, una tonală şi (b) ton-*tonalitate*, în sensul de organizare a sunetelor muzicale în forma unui ansamblu funcţional conform principiilor modal, tonal-funcţional, atonal (bruitist, serial, stocastic, sonoristic ş.a). Este vorba aici despre grupul *tonal* al sistemelor de organizare sonoră.

[2] Erica Mugglestone, *Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary* (în: Yearbook for Traditional Music, Vol. 13 (1981), p. 15)

[3] Este vorba despre sistemul celor *şapte arte liberale* (în latină – *septem artes liberales*), formulate în antichitate, preluate în învăţământul evului mediu şi grupate în patru tipologii sub termenul generic de *quadrivium* – aritmetica, geometria, muzica şi astronomia, şi, respectiv, *trivium* - gramatica, logica şi retorica.

[4] Dialectica relaţiei teorie-practică în câmpul gândirii muzicale apare ca un fenomen fluctuant, deoarece nu există posibilitatea unui răspuns cu valoare absolută la întrebarea privind întâietatea teoriei sau a practicii, iar în opinia noastră, o asemenea formulare trădează mai degrabă diletantismul emitentului. În realitate, situaţia se prezintă drept una fluctuantă şi am putea, pentru început, formula ideea unei relaţii de intercondiţionare între muzicologie ca sistem de cunoştinţe despre muzică şi muzica însăşi ca şi câmp sistemic al tipologiilor de practici muzicale. Apare, însă, o întrebare: reprezintă muzicologia un mulaj al practicii muzicii sau muzica însăşi, ca idee şi practică, reprezintă un construct conceptual al

(a) într-un sens morfologic și, poate, chiar anatomic, în imaginea unui organism ca sistem integru de organe, muzicologia reprezintă o parte integrantă a practicii muzicale, salvând compoziția și interpretarea de limitările și diletantismul unui empirism pur și

(b) într-un sens pur funcțional, muzicologia reprezintă cealaltă jumătate a traiectoriei unui pendul imaginar, simetria absolută a unui necesar recul reflexiv într-o opoziție de continuitate față de formele aplicate ale gândirii muzicale deja amintite în punctul precedent[1].

Și într-un sens, cel istoric, și în celălalt, sistematic, muzicologia se prezintă ca un ansamblu de discipline normative, ca o știință a științelor, o sumă tehnologică având ca funcție stabilirea unui consens epistemologic asupra unor semnificații în egală măsură unanim acceptate și prin acest fapt stabile, dacă nu și invariabile. În același timp, cele două constituente dețin și sarcina de a-l implementa ca adevăr unanim acceptat cu semnificații particulare: ca limbaj (normativ-terminologic), definiții (consens normativ-semantic), metodă (consens normativ-analitic) și, în consecință, ca descriere conceptual-discursivă a fenomenelor studiate în calitate de consens referitor la datele receptate. Astfel, am putea emite ideea că obiectul muzicologiei, cu un puternic accent pus pe metodologie, reprezintă elaborarea unor *norme consensuale*, acceptate sub forma cumulată de doctrină a câmpului unitar (unificat) al formelor de a gândi (concepe-reprezenta) și de a practica (realiza) muzica. Această metodologie, la rândul ei, deține o dublă aplicabilitate, semnalată mai sus: orientarea normativ-formativă (didactică, însușirea normelor consensuale) și, respectiv, normativ-analitică (de cercetare, formularea-reformularea configurației consensuale).

---

muzicologiei? Altfel spus, *sistemică* este însăşi natura practicii muzicale ca fenomen social-empiric, adică obiectul însuşi al muzicologiei, sau este vorba doar despre o proiectare asupra realităţii a muzicologiei însăşi ca *sistem* conceptual coerent? Deja într-un al doilea moment ne-am putea întreba despre întâietatea teoriei asupra practicii muzicale sau invers în istoria muzicii europene. Răspunsul ar putea reprezenta o a treia ipoteză, nepărtinitoare, una diagonală, deoarece în muzică relaţionarea între teorie şi practică se prezintă ca interacţiune în scopul potenţării reciproce atât în vederea recuperării trecutului, cât a asigurării unui viitor. Aceste două entităţi se succed la comanda şi controlul evoluţiei în funcţie de mutaţiile de paradigmă în interiorul unor segmente istorice definite.

[1] O altă imagine sugestivă care ar ilustra raportul teorie-practică în câmpul activităţilor muzicale, ar putea fi cea a unui *iceberg*, un simbol relevant al relaţiei *vizibil-invizibil*: o zecime vizibilă şi celelalte nouă – invizibile. Partea vizibilă îi revine, evident, practicii, cu o focalizare exclusivă pe practica interpretativă. În segmentul invizibil ar intra, însă, atât activitatea compozitorului, cât şi, mai ales, aceea a muzicologului – în totalitatea ipostazelor acestuia.

7. Adler și obiectul sistemului său: dublul „*trivium*" al categoriilor gândirii și existenței muzicale

Într-o antiteză compensatorie față de sistemul adlerian, ca o completare și aducere la zi, putem formula ipoteza unui sistem de concepte sistematic-istorice interdependente, organizate în imaginea unui dublu *trivium*, compus, evident, din două triade:

(a) prima triadă (tehnică), având semnificația de forme ale gândirii componistic-tehnice: sunetul muzical, sistemele de organizare sonoră și formele muzicale, precum și

(b) a doua triadă (sociologică), având semnificația de convenții ale formelor de reprezentare și practicare a muzicii în societate: genul, stilul și canonul[1].

7.1. Inventarea notației muzicale ca moment declanșator al culturii muzicale europene: (a) formularea imaginii muzicii, (b) a înălțimii sunetului muzical, (c) a sintaxei polifone, (d) a figurii compozitorului și (e) a ideii de compoziție

Chiar prima constituentă a ramurii istorice din tabelul lui Adler – *notația* – se prezintă din punct de vedere sistematic drept *normă consensuală*, care determină în plan istoric o impresionantă cascadă de evenimente definitorii pentru imaginea și identitatea culturii muzicale europene precum:

(a) inventarea unei imagini a muzicii, iar concomitent cu aceasta, într-un mod firesc au urmat[2] atât

(b) inventarea polifoniei, cât și

(c) inventarea figurii compozitorului și a produsului muncii acestuia în sensul conceptului de *ópus*.

Stimulată puternic în perioada Renașterii carolingiene, preocuparea pentru o notație muzicală universală determină, până la urmă, inventarea acesteia. Doar astfel, de abia peste trei secole, este definitivat proiectul canonic al Papei Girgore cel Mare (540-604). Putem considera această perioadă de intensă formulare teoretică (și practică) drept una întinsă între activitatea călugărului benedictin franc Hucbald de Saint-Amand (850-930) cu tratatul lui *De harmonica institutione* (aprox.

[1] Sub forma unei acumulări gradate începând cu sunetul muzical, întregul sistem a fost prezentat într-un mod detaliat în prima parte a studiului nostru intitulat *Genurile muzicii şi regresia înspre organicul primordial: de la sociologic la antropologic, de la taxonomic la arhetipal* (I), în: revista "Muzica", Bucureşti, nr. 3/2014.

[2] Tindem să considerăm că inventarea notației a depins de confluența mai multor linii de forță, cel puțin două dintre acestea - gândirea teoretică şi practicile componistice, reprezentând componentele determinante primordiale.

880) și un alt călugăr benedictin, de această dată italian, Guido d'Arezzo (991-1033), cu al său celebru tratat *Micrologus* (scris în 1024).

Nu în ultimul rând, însă, o importanță majoră, ca o ultimă verigă în acest lanț, îl deține tratatul *De musica cum tonario*, aparținând presupusului călugăr cistercian Johannes Affligemensis (1053-1121), cunoscut și sub numele de Johannes Cotto[1]. Din toate cele trei scrieri reiese cu claritate că inventarea notației nu a fost un proces pur teoretic-conceptual, ci, așa cum o prezintă textele, a fost vorba despre o susținută exersare de natură componistică, aceasta din urmă constând în elaborarea unor lucrări de substanță contrapunctică.

Concluzia este evidentă: notația muzicală a putut fi inventată ca expresie cumulată a mai multor „vectori" ai gândirii și, implicit, ai practicii muzicale. Putem înțelege prin aceasta din urmă idee, că nașterea notației ar putea fi atribuită nu doar intențiilor canonizante ale lui Carol cel Mare, printre consilierii acestuia un rol proeminent jucându-l călugărul, poetul și pedagogul englez Alcuin (732-804), ci și muzicienilor europeni pomeniți mai sus, care deja la acea oră practicau diverse forme ale *organum*-ului timpuriu și pentru care notația a reprezentat un imperativ nu mai puțin imperios decât pentru Alcuin fixarea canonică a textului liturgic muzical. Astfel devine evident că nu poate fi vorba despre întâietatea lui Leoninus în practicarea organumului și cu atât mai puțin în inventarea acestei tehnici pre-contrapunctice. Iar perioada istorică numită Școala de la Notre-Dame reprezintă, în opinia noastră, încheierea unui traiect acumulativ, un bazin de decantare și sinteză a unei perioade premergătoare. Leoninus și Perotinus inițiază șirul compozitorilor care încheie și, implicit, închid o epocă.

În trena acestui proces complex de formulare a mijloacelor muzicale, precum și a unui nou limbaj, intră și o cu totul nouă reprezentare asupra sunetului muzical. Astăzi, prin *sunet muzical*, înțelegem un construct consensual constând din conlucrarea celor patru parametri: înălțime, durată, intensitate și timbru. Acești patru parametri reprezintă, în realitate, patru etape istorice sau istorii (discursuri) diferite de inventare propriu-zisă a *constructului consensual* numit *sunet muzical*.

(A) O primă etapă a constat în inventarea înălțimii ca imagine și concept, cu inventarea portativului (secolul XI) ca și câmp vizual de amplasare a înălțimilor. Prima problemă a constat în formularea spațialității, însă în dubla ei ipostază: (a) ca și câmp și (b) ca și înălțime propriu-zisă a sunetelor notate;

(B) În a doua etapă preocupările mai multor teoreticieni au fost focalizate pe formularea *taxonomiei mensurale* – duratele. În acest sens, reprezentativ dacă nu și fondator de doctrină, se prezintă a fi Johannis de Garlandia (1270-1320) cu

[1] Lucrările celor trei călugări, toate trei reprezentative pentru perioadele în care au fost scrise, sunt publicate într-o ediție comentată: Claude Palisca V., *Hucbald, Guido and John on Music: Three Medieval Treatises,* (traducere de Warren Babb), Yale, University Press, New Heaven, 1978

tratatul *De mensurabili musica* (cca 1250), care s-ar putea să fi fost profesor la Universitatea din Paris. Diferențierea este realizată față de *musica plana*, muzica nemăsurată, în opoziție cu cea măsurată, *mensurabilis*. Iar necesitatea măsurării duratei este, la rândul ei, determinată de nevoia de ordonare și control a mai multor planuri (linii *plane*) melodice interdependente, agregate într-o scriitură de substanță contrapunctică.. În acest sens, înțelegerea genezei ideii teoretice de durată este strâns legată de nașterea sintaxei polifone.

(C) Gândită ca și coeficient al raporturilor *spațiale* între straturile melodice-lineare ale unei scriituri de tip polifonic, intensitatea este probată ca depășire a bi-dimensionalității înălțimilor în sensul unei tri-dimensionalizări prin adăugarea profunzimii atât în sens pur tehnic-interpretativ, cât și sugestiv-expresiv, mai întâi prin tehnica

(1) antifonal-responsorială în muzica arta corală a evului mediu și Renașterii, cât și în procedeul

(2) dinamicii terasate utilizat în muzica instrumentală a barocului

(3) În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea este explorat procedeul deplasării gradate între extremele de *piano* și *forte* – *crescendo* și *diminuendo*, care este implementat de reprezentanții Școlii de la Mannheim. Odată cu emergența esteticii romantice (sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea) intensitatea este formulată drept

(4) coeficient și analogie sonoră a dinamicii psiho-afective, ca și consecință a orientării înspre psihologismul teatral/literar-dramatic al clasicilor vienezi și romanticilor.

(D) În această istorie a inventării sunetului muzical, ultimul cuvânt i-a aparținut *timbrului*. După cum observă Valentina Konen[1], este surprinzător de constatat cât de incoloră timbral este muzica clasicilor vienezi și, în același timp, este atât de explicabil interesul lui Debussy, preocupat de culoarea timbrală, pentru coloristica sonorității corale netemperate a muzicii lui Palestrina, a modalismului lui Musorgski, dar și a timbralității culturilor extra-europene (balineză, andalusiană și afro-americană). Iar odată cu reformularea timbralității din *element constitutiv* în *principiu generativ*, fie în termeni postromantici (culoare-sunet la Rimski-Korsakov și Wagner, precum culoare-lumină-sunet la Skriabin), fie impresioniști (Debussy), în scenă intră *zgomotul* (Russolo ș.a.). Una din dominantele muzicii contemporane – concepția sonoristă, este fundată integral pe *timbru* și pe potențialul generativ al acestuia în termeni de textură, precum și de formă-proces.

---

[1] Valentina J. Konen, *Музыкольно-артистические виды в музыке XX века (к постановке проблемы)* [Speciile artistice-muzicale ale secolului XX (spre formularea problemei)], în: *Этюды о зарубежной музыке* [Studii despre muzica de peste hotare], Editura Muzîka, Moscova, 1975, p. 385.

Putem formula o primă concluzie: consensualitatea sunetului muzical ca sumă sintetică a celor patru parametri nu reprezintă, astfel, un dat natural, ci, mai degrabă, o achiziție culturală în planul gândirii muzicale. Reprezentând lucrurile în acest fel, naturaleţea sunetului muzical cedează în favoarea unei convergențe sistematic-istorice a trei elemente:

(a) sistematic – suma celor patru parametri

(b) istoric – evoluția cultural-istorică în dobândirea acestora ca și constante ale gândirii muzicale și

(c) rolul determinant al notației muzicale medievale în formularea sunetului muzical ca și concept fundamental consensual al gândirii și practicii componistice.

Altfel spus, sistematica nu poate fi înțeleasă fără înțelegerea evoluției acumulative în plan istoric, printr-o concomitență și interpotențare. Conceptele sistematice nu au nici un sens în afara procesului evolutiv-istoric, iar acesta din urmă nu poate fi înțeles altfel decât doar ca evoluție a unor entități conceptuale. Invocând un element sistematic (tipologie formală sau stilistică), invocăm totalitatea sensurilor istorice parcurse de către acest element înspre atingerea formei ultime în actualitate.

În ceea ce privește formularea notației muzicale, acest proces este și el unul diseminat pe parcursul a mai multor secole (IX-XVII), însă impulsul originar este realizat în perioada Renașterii carolingiene, drept consecință a nevoii de a avea un canon universal, unanim acceptat și implementat, al cântării liturgice, dar și ca bază a învățământului muzical din cadrul unui prim imperiu post-barbar[1].

Este interesant de observat că inventarea înălțimilor și duratelor datorează notației muzicale același lucru ca și polifonia contrapunctică, deoarece ambele apar, practic, drept consecințe ale posibilității de a *nota* sonoritatea ca imagine. *Punctum contra punctum* reprezintă o descriere a raportării spațiale de înălțimi, iar raporturile mensurale reprezintă o pârghie esențială în construirea desfășurării discursiv-structurale de substanță contrapunctică. Problema temporalității – durata – a reprezentat o soluție la organizarea (contrapunctică) a desfășurării liniare a „șuvoiului" sonor.

[1] Un sens asemănător cu reforma carolingiană a avut-o, peste aproximativ zece secole, reforma humboldtiană a învăţământului prusian. Miza majoră a ambelor reforme a fost formularea unui *canon formativ-educaţional* unitar, iar efectele s-au lăsat văzute prin formularea şi universalizarea unui sistem taxonomic *standardizat* al ştiinţelor şi, implicit, al metodologiei normative privind implementarea acestora.

7.2. Sistemul lui Adler și nevoia unei ordini sistematice diferite

Deja la acest nivel concepția adleriană își relevă limitările, deoarece conceptele/fenomenele/procesele prezentate în compartimente diferite – fie sistematic, fie istoric, se amestecă, deoarece momentul istoric în care apare notația generează o adevărată „constelație" de evenimente, toate importante și într-o mare măsură definitorii pentru cultura muzicală europeană:

(a) trecerea de la cultura muzicală orală la cultura scrisă,

(b) de la mono-linear (*cantus planus* – cântarea gregoriană) la pluri-linear (polifonic-contrapunctic),

(c) de la anonimatul textului canonic la canonizarea textului conceput de către compozitor[1], figura acestuia fiind o noutate conceptuală absolută.

Altfel spus, această stare de lucruri amorsează o *dialectică evolutivă* diferită de tot ceea ce a putut fi gândit și practicat până în perioada Renașterii carolingiene și în consecință, necesită un alt sistem de reprezentare. În același timp, sistemul lui Adler nu prezintă cele două constituente – sistematică și istorică – drept entități consubstanțiale, ci le organizează în imaginea unor câmpuri taxinomice complexe. Astfel, fenomene înrudite precum notația și contrapunctul apar în casete diferite:

(a) notația deschide lista categoriilor istorice, pe când

(b) contrapunctul se regăsește la a treia poziție – pedagogică-didactică, a categoriilor sistematice. Altfel spus, organizarea taxonomică a sistemului nu deține decât un caracter constatativ și nu unul organic-consubstanțial.

Iar o posibilă soluție o putem desluși doar prin rearanjarea elementelor și anume într-o ordine ierarhică, pornind de la elementul primar care este sunetul muzical, prezentat anterior. Îl putem considera pe bună dreptate drept element generator pentru un întreg sistem de categorii ale gândirii și practicii muzicale europene. În al doilea rând, putem prezuma că și celelalte categorii ierarhice, superioare sunetului muzical, vor putea fi formulate în ideea aceleiași consubstanțialități sistematic-istorice: conținuturile unei taxonomii de ordin

[1] „Compozitorul este «omul care scrie», compozitorul este omul care crează texte muzicale, care ulterior se transformă în sonoritatea reală a muzicii. [...] ... principiul compoziției se rezumă mai întâi de toate la dispunerea anumitor elemente grafice. Organumul exista deja de mai mult de o sută de ani, însă a devenit compoziție doar atunci când a putut fi într-un anumit fel fixat scriptic şi văzut ca o structură grafică cu care pot fi întreprinse anumite proceduri (tot grafice). [...] Notația liniară permite a vizualiza ceea ce este imposibil de a fi auzit. Deseori, structura compoziţională nu poate fi surprinsă prin intermediul urechii, însă poate fi relevată prin intermediul ochiului; drept exemplu util în acest caz poate servi *Simfonia op. 21* de Anton Webern, în care percepția auditivă nu oferă în principiu reprezentări privind multitudinea fațetelor cristaline, care devin accesibile prin recurgerea la forma grafică a partiturii. Această tendință este împinsă până la extrem în *Structures* (I şi II, pentru două piane) de Boulez, însă nu trebuie să uităm că majoritatea trucurilor structurale ale marilor neerlandezi nu pot fi, practic, receptate auditiv."; Vladimir Martînov, *Конец времени композиторов* [Sfârşitul vremii compozitorilor], Editura Russkii Puti, Moscova, 2002, pp. 152, 158.

sistematic vor putea fi înțelese doar prin aportul articulării acumulative ale acestora în planul unei taxonomii de ordin istoric. Cu alte cuvinte, fiecare context istoric va deține o proprie sistematică a categoriilor constitutive specifice, iar înțelegerea sau sensul contemporan al acestora va reprezenta consecința unei îndelungate evoluții istorice, o cumulare într-un corp conceptual trans-istoric, ca și garant semantic al pertinenței conceptelor utilizate în discursul muzicologic, a capacității acestora de a reprezenta la modul coerent atât trecutul, cât și, mai ales, prezentul muzical în care trăim. Astfel, chiar sistemul lui Adler se prezintă ca o situație particulară, încadrată de această dată, în fluxul evolutiv-istoric al gândirii și al practicii muzicologice.

7.3. Sintaxa contrapunctic-polifonă ca și câmp taxonomic complex

Într-un mod evident, contrapunctul este reprezentativ pentru un alt ordin de fenomene, precum și pentru o altă logică a organizării, gândirii și operării decât aceea a sunetului muzical. Este vorba despre un fenomen de ordin secund față de sunetul muzical, o derivată suprapoziționată acestuia, care îl înglobează ca element constitutiv. În esență, este vorba despre un sistem de tipologii structural-istorice de organizare (relaționare) specifică a sunetelor muzicale, pe care l-am putea defini generic drept *sistem de organizare sonoră.* Privită din punctul de vedere contemporan, forma completă a acestui grup de fenomene este alcătuită din două grupuri conceptuale:

(a) *sisteme de organizare* ***sintactică*** (monodic, eterofonic, polifonic, omofon și sonorist)

(b) *sisteme de organizare* ***tonală*** (modal, tonal-funcțional, atonal)

Aici este vorba despre principii specifice de organizare ale materiei sonore în imaginea unor straturi funcționale relaționate într-un mod particular, caracteristic unei anumite perioade istorice. Succesiunea istorică a acestor *sisteme* se prezintă ca o creștere și diversificare organică:

(1) **sintactic**: monodic-eterofonic (antichitatea, evul mediu), polifonic (ev mediu-Renaștere), omofon (baroc, clasicism, romantism), cu accentul de prioritate pus pe linearitatea (orizontalitatea, planul) melodiei ca element primar al organizării[1], și, respectiv

(2) **tonal**: modal (antichitate, ev mediu, Renaștere), tonal-funcțional (baroc-clasicism, romantism), atonal (modernismul serial dodecafonic și bruitist, cu

[1] A se vedea în acest sens următoarele studii ale compozitorului român Ştefan Niculescu: Ştefan Niculescu, *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore şi raporturile lor cu eterofonia*, în: *Studii de muzicologie*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1972, vol. VIII; Ştefan Niculescu, *Eterofonia*, în: *Reflecţii despre muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980; Ştefan Niculescu, *O teorie a sintaxei muzicale*, în: *Reflecţii despre muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980

deschidere înspre sonorist), cu accentul pus pe structurarea întregului ca sistem de funcții de relaționare a straturilor sonore în interiorul materialului muzical gândit ca întreg.

Într-o opoziție radicală cu logica sintactică bazată pe parametrul melodic, înspre mijlocul anilor '50 apare sistemul sonorist, cu accentul puternic pus pe imaginea de masă sonoră, relevând într-un mod definitiv identitatea *sistemelor de organizare sonoră* ca și tipologii și tehnici de scriitură. În acest sens, muzicologul izraelian Marc Reis propune o sistematizare a tipologiilor de scriitură diferită de cea tradițională, implicând, ca elemente cu drepturi depline, și realizări ale gândirii muzicale din a doua jumătate a secolului XX:

Tipuri de scriitură bazate pe tonuri (în original - тоновые склады -...):

Monodia - o voce, elementul (de bază a – ...) scriiturii este sunetul (în original - ton - ...).

Polifonia - mai multe voci, elementul (de bază a – ...) scriiturii este vocea.

Scriitura armonică - mai multe voci, elementul (de bază a – ...) scriiturii este reprezentat de către un ansamblu de sunete receptate ca unitate.

Tipuri de scriitură bazate pe timbruri (în original – тембровые склады - ...)

Sonoristica – drept material de bază servește sonoritatea instrumentelor tradiționale ale orchestrei simfonice.

Muzica electroacustică și *concretă* – drept material de bază servesc sonoritățile generatoarelor electronice.

Multimedia – materialul depinde de constituente nemuzicale (elemente de acțiune, efecte video etc.)[1]

Sistemele de organizare sonoră conțin într-un mod grupat ceea ce în tabelul lui Adler apare într-un mod diseminat în cadrul capitolului sistematic:

A. Armonia, ritmul și melodia, dar și

B. Teoria armoniei, toate împreună și în semnificația lor de concepte tehnice și fenomene sonore, se regăsesc în convergența între sistemul de organizare tonal – tonal-funcțional și tipul sintactic omofon, aici fiind vorba despre arta tonală (în termenii lui Adler).

Ca sistem, idee sau concept de articulare a duratei, ritmul ține de nivelul primar al sunetului muzical. Melodia (cu extensia înspre funcția de *temă*) – ține, la începuturi, de linearitatea plană a tipului sintactic monodic, iar armonia reprezintă un concept sintetic, obținut prin fuziune a tipului sintactic omofon și tipului tonal-funcțional.

[1] Марк Райс [Marc Reis], *Функциональность в музыке тембров* [Funcționalitatea în muzica timbrurilor], text situat la adresa: http://www.21israel-music.com/Timbres.htm

7.4. Principiul și sistematica formelor muzicale - o „arhitectură" arhetipală

Următorul pas îl întreprindem în direcția ultimului element al primei triade – *formele muzicale*, în calitatea lor de osatură sau, mai propriu, cadru, suport și platformă pentru sistemele de organizare sonoră. Despre formele muzicale poate fi vorba în calitatea lor de sistem de articulații funcționale concatenate, concepute în scopul constituirii unei succesiuni procesual-evolutive logic organizate ca proces de acumulare arhitectonică. Aici este vorba despre procesul evolutiv ca mecanism de acumulare și integrare arhitectonică a lucrării muzicale ca totalitate a unui ansamblu de articulații funcționale.

Într-un mod mai simplu, considerăm conceptul de *formă muzicală* în calitatea ei (cumulativă-sintetică) de sistem al unor modele logice de secționare a fluxului sonor în articulații structurale discrete. În același timp, apare nevoie de a menționa și imaginea procesuală, dinamică, a formei muzicale, în care articulațiile, ca „organe" ale hipercorpului lucrării muzicale, reprezintă constituente ale procesului de creștere (concomitente) și integrare (amplificare treptată) a compoziției muzicale. Sensul acestui proces, în esență, nu vizează alte elemente decât pe acelea incluse în creșterea acumulativă a lucrării muzicale.

Ca și în cazul relaționării de derivare a sistemelor de organizare sonoră din sunetul muzical, și formele muzicale se prezintă ca o derivare din sistemele de organizare sonoră. Organizate în imaginea unui sistem ierarhic, fiecare element inferior realizează funcția de *conținut* pentru elementul superior în calitatea lui de *formă.* Altfel spus, sistemele de organizare sonoră (ca formă) funcționează ca modele (logice) de operare cu sunetul muzical (ca și conținut), precum și formele muzicale (ca formă), la rândul lor, funcționează ca modele (logice) de operare, însă de această dată, cu sistemele de organizare sonoră (ca și conținut). Această relație – *formă-conținut*, o înțelegem mai degrabă în accepțiunea lui Eduard Hanslick (enunțată în textul intitulat *Vom musikalisch schönen*), conform căreia, conținutul muzicii sunt sunetele muzicale. Tot astfel, în cazul muzicii sensul propriu al binomului conceptual *formă-conținut* poate fi exprimat doar printr-o relaționare de interdeterminare a unui ansamblu de concepte implicite gândirii muzicale (sunet muzical, sisteme de organizare sonoră, forme, genuri și stiluri muzicale ș.a.). Nu este vorba aici despre imagini, afecte, text noțional ș.a.

O formulare implicit muzicală a binomului *formă-conținut* o obținem considerând funcția de *conținut* drept *mediu* de operare (material destinat organizării), iar funcția de *formă* drept *sistem* (logic) de operare (cu un material specific, care l-ar reclama). Sunetul muzical reprezintă, astfel, un *mediu* de operare pentru *sistemele* (modelele) de organizare sonoră, acestea din urmă devenind, la rândul lor, *mediu* de operare pentru *sistemul* (modelele) formelor muzicale.

Regăsim la Adler termenul forme în prima listă – la poziția B. Categorii istorice de bază (grupând formele muzicale).

În esență, principiul și conceptul formelor muzicale servește drept angrenaj structural de articulare a sistemelor de organizare sonoră. Această relaționare poate fi reprezentată în limitele modelului *formă-conținut*, unde formele reprezintă modelele de structuri arhitectonic-procesuale, concepute în vederea articulării unui conținut, de umplere, reductibil la titlul generic de *tipologii de scriitură*. Geneza conceptului de *formă muzicală* în calitatea ei de exoschelet al *conținutului*, o putem înțelege mai bine pornind de la două imagini:

(a) analogia între lucrarea muzicală în totalitatea datelor acesteia și corpul uman ca totalitate funcțională a unui ansamblu de organe și, în același timp,

(b) imaginea corpului uman ca mecanism: „... la începutul secolului al XVIII-lea, organismul nu a fost (perceput drept – ...) un organism viu , ci (ca – ...) o structură mecanică de pârghii, pompe și filtre"[1].

Ca analogie, putem formula imaginea formei muzicale ca sistem pluristratificat, orientat procesual în direcția unei acumulări de „corporalitate" – structură și sens:

(a) nivel microstructural: de la intonație/celulă până la nivelul perioadei;

(b) nivel macrostructural: de la tiparul monostrofic înspre nivelul formelor ciclice. Tot aici poate fi vorba despre manifestarea arhetipurilor binar și ternar (forme strofice mici și mari), precum și a celorlalte două, legate de rotație (rondo) și transformare (variațiuni);

(c) nivelul funcțiilor compoziționale: categoriile *initio-motus-terminus* implementate de către Boris Asafiev;

Este evident că elementele sistemului ierarhic sunt organizate după principiul înglobării – fiecare element al ierarhii le subsumează într-un mod sintetic pe toate cele inferioare. Altfel spus, reprezintă suma sintetică a calităților tuturor elementelor pe care le înglobează. La nivelul primei „triade", tehnologice, această relaționare încă nu se relevă decât parțial, deoarece, spre exemplu, nu am putea deduce logica formelor muzicale din parametrii (consensuali) ai sunetului muzical decât printr-o mediere prin sistemele de organizare sonoră, deși formele muzicale sunt constituite, logic, din sunete muzicale articulate în sisteme de organizare sonoră. De aici și calitatea sintetică specifică a conceptului de *formă muzicală*: starea de intercondiționare între calitatea sonoră-muzicală a materialului de lucru, la care adăugăm sistemul de organizare sonoră a acestuia, însă într-un mod care-i permite configurarea unui suport structural-articulat propriu, specific fiecărei perioade istorice date.

---

[1] Daniel Chua, *Absolute Music and the Constructing of Meaning*, Cambridge University Press (Virtual Publishing), 2003, p. 82.

Întreg sistemul celor două triade își relevă, însă, organicitatea cu atât mai mult, cu cât urcăm înspre nivelurile lui superioare de constitutire conceptuală. De abia prin conceptele constitutive ale triadei secunde (gen-stil-canon), posibilitatea de „traversare" a întregii ierarhii în ambele direcții – atât înspre elementele inferioare, cât și invers, înspre „cheia de boltă" a întregului sistem – canonul, devine tot mai vizibilă și în același timp, se impune drept singurul criteriu de coeziune internă.

7.5. A doua triadă: genul muzical și sistemul „speciilor" muzicii

A doua triadă (sociologică) începe de la nivelul conceptului de *gen muzical*, în accepțiunea exactă al lui Franco Fabbri: „Genurile muzicale reprezintă un set de evenimente muzicale (reale sau posibile) ale căror desfășurare este determinată de un set definit de reguli acceptate social."[1] Nu găsim nimic asemănător cu o formulare clară a genurilor muzicale în concepția lui Adler, deși în lista categoriilor sistematice, la litera C. Pedagogia și didactica muzicală, găsim o sugestivă dihotomie la poziția numărul 6. Metode de predare vocală și instrumentală.

Această opoziție – vocal/instrumental (organic/mecanic), reprezentând o opoziție tradițională muzical-artistică (începând din antichitatea europeană), trimite cu gândul la o altă dihotomie, de această dată *arhetipală*, care este vocal-coregrafic. Ambele constituente trimit, într-un prim sens, la organicitatea corporalității (umane), fiind funcții ale acesteia, iar într-un al doilea sens, trimit la bazinul conținuturilor (de etos) universal umane formulabile și exprimabile doar prin intermediul cântului și dansului. Doar astfel, putem relaționa geneza ideii de gen muzical cu termenul și conceptul (englez) *gender*, în accepțiunea diferențierii feminin (vocal)-masculin (coregrafic)[2]. Și doar la nivelul genurilor și prin intermediul acestora devine posibilă depășirea mecanicității, anatomismului, precum și discursivismului atât de evidente la nivelul formelor muzicale. La nivelul genurilor muzicale, și într-o totală conformitate cu definiția lui Franco Fabbri, putem vorbi despre o „ecologie" și în egală măsură despre un „ecosistem", dar și despre o istorie a acestora, în care genurile muzicale s-ar prezenta drept „specii", într-o totală conformitate cu datele biologiei și zoologiei, ca și câmpuri sistematice-taxonomice, și, implicit, ale paleontologiei ca și câmp istoric-taxonomic.

Nu putem concepe o existență socială a formelor muzicale în calitatea lor „anatomică" (modele structurale), decât sub forma cvasi-biologică de *specii*, genuri,

---

[1] Franco Fabbri, *A Theory of Musical Genres: Two Applications*, la adresa: http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html

[2] Astfel, ideea şi conceptul de *instrumentalitate,* reprezintă în opinia noastră doar o *funcţie* de depăşire a diferenţierii feminin (vocal)-masculin (coregrafic), prin cumularea însuşirilor ambelor elemente şi reformularea acestora sub forma "androginiei" instrumentale.

exact așa cum acestea au fost formulate în sistemele taxinomice ale naturaliștilor Carl von Linné (1707-1778) și, respectiv, Georges-Louis Leclerc de Buffon (1707-1788).

7.6. Culminația sistemului adlerian: stilul muzical ca semn identitar individual

După genuri urmează, la o treaptă superioară, ideea și conceptul de stil. Ca și categorie, stilul reprezintă punctul culminant al sistemului adlerian, cheia de boltă și principiul organizator al celor două constituente – istorică și sistematică. Stilul reprezintă și o preocupare majoră a muzicologului, concretizată în monografia intitulată *Der Stil in der Musik* (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1911), iar sensul acestui concept – stilul – este dezvăluit chiar de la începutul textului, în secțiunea secundă din *Stilprinzipien*, unde la pagina 13 găsim o titulatură relevantă – *Tonkunst als Organismus* (Arta sunetelor ca organism).

Această semnificație, organică-biologică în substanța ei, în modernitatea post-iluministă a secolului al XIX-lea european va evolua și culmina în accepțiunea celebrei butade a lui Buffon – stilul este omul: „Stilul va dobândi de aici încolo (deși acest proces e departe de a fi unul non-contradictoriu, liniar) diverse formulări, dar grupate în jurul unei constante, convergând în direcția ei: stilul e o expresie a sinelui, rezultanta involuntară, dar indelebilă a personalității sau a dialogului acesteia ca nucleu prim, generator, cu circumstanțele externe; chipul pe care îl capătă acest dialog; «a avea stil» nu înseamnă *a-l adopta* (s.n. – O.G.), ci a accede la el ca mod deplin de manifestare a singularității tale ca artist."[1]

Această stare de fapt reprezintă, într-un mod evident, o caracteristică a gândirii muzicale europene începând cu modelul personalității artistice beethoveniene, a cărui accepțiune stilistică a și fost adoptată de către compozitorii romantici în exemplaritatea ei de referent normativ-valoric absolut. Anume ideea artistului-geniu, calitatea transcendentală a intuiției și operei acestuia și în virtutea acestei calități, valoarea absolută a gestului creator comis, au determinat mutația semantică radicală în accepțiunea termenului de *stil* și desprinderea lui de originile filologic-retorice anterioare perioadei romantice (din antichitate și până în perioada barocului). Sensul romantic al termenului *stil* este susținut și în contemporaneitate, chiar dacă doar în calitatea lui de categorie istorică și doar în cadrul activității didactice de învățare a conceptelor normative ale gândirii și practicii muzicale.

Într-o evidentă opoziție cu accepțiunile stilului ca instrument de identificare (Asafiev) sau ca și concept definibil drept idiosincratic (Leonard B. Meyer), muzicologul american Manfred Bukofzer redă conceptului de stil semnificația lui organică-unificatoare: „Stilul nu poate fi confundat cu maniera sau

[1] Anca Oroveanu, *Teoria europeană a artei şi psihanaliza*, Bucureşti, Editura Meridiane, 2000 p. 197.

cu clișeul prin care compozitorul poate fi recunoscut imediat. Acesta înglobează toți acești factori care în configurația lor distinctă produc unitatea și coerența muzicii."[1]

7.7. Dincolo de limitele sistemului adlerian: canonul ca literă și spirit al „legislației" muzicale

Ultima categorie a triadei secunde este reprezentată de termenul și conceptul de *canon*. În sistematica lui Adler îi putem găsi un corespondent în termenul *Gesetz*, cu semnificația de *lege*, *regulă* sau *normă*. Spre exemplu, compartimentul istoric este formulat în termenii în care *istoria* este înțeleasă „... în concordanță (cu referire la - ...) cu epocile, popoarele, imperiile, națiunile, regiunile, orașele, școlile de artă, artiștii"[2], pe când compartimentul sistematic are ca sarcină „stabilirea *legităților superioare* (s.n. - O.G.) în ramurile individuale ale artei tonale"[3].

Chiar dacă nu folosește termenul *canon*, Guido Adler sugerează în ambele cazuri acest termen ca funcție de corelare între totalitatea informațiilor și funcția normativă a unui concept (sugerat) consensual cu valoare universală care și este conceptul de *canon*. Deja aici putem remarca ceea ce peste aproximativ un secol, Joseph Kerman, fondatorul tematizării *canonului* în muzică, va clarifica prin fraza de deschidere a studiului său *A Few Canonic Variations* (1983): „Wir haben ein Gesetz" („Noi avem o lege") și o va completa cu ideea că prin *canon* muzicienii înțeleg altceva (decât, spre exemplu, literații, pictorii, sculptorii sau arhitecții).

Cumulând toate ideile expuse anterior, putem afirma că sistemul lui Adler propune un concept epistemologic inedit – *Musikwissenschaft*, însă reușește să-l impună în această calitate de prim-plan anume prin modul de formulare a celor două constituente ale sale – istorică și sistematică, asigurându-i astfel un autentic potențial evolutiv. Altfel spus, atât implementarea rapidă a muzicologiei ca disciplină științific-didactică, dar și evoluția ei ulterioară pe întreg traiectul secolului XX, au demonstrat cu lux de argumente adaptabilitatea conceptuală a sistemului adlerian la noi și noi configurații culturale-artistice, dar și un potențial real al evoluției *din interior*, înaintând fie pe direcția sistematică, fie pe cea istorică.

Metoda de corelare comparativă a dublului *quadrivium* adlerian (istoric-sistematic) cu ideea dublului *trivium* (de consubstanțialitate sistematico-istorică), am intenționat relevarea în interiorul sistemului lui Adler a unei coloane vertebrale care ar trimite, ca urmare a unei selecții, la un sistem disimulat în interiorul concepției declarate și vizibile. Este vorba despre formularea explicită a unui

[1] Manfred Bukofzer, *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning*, The Liberal Art Press, New York, 1957, p. 30.
[2] Mugglestone, *op. cit.*, p. 14.
[3] *Idem*, p. 15.

ansamblu taxonomic complex, polistratificat, organizat ca ierarhie și care, în esență, reprezintă suma dominantelor terminologice-procedurale ale gândirii și practicii muzicale, cu o focalizare exclusivă pe ontologia faptului muzical.

Astfel, întreg sistemul adlerian poate fi divizat în cel puțin două subsisteme: (a) unul primar, de bază, și celălalt (b) de ordin secund, suprastructurat celui dintâi. Tehnologia actului componistic ca sistem de algoritmi și mijloace ale gândirii muzicale[1] (sunet muzical, sisteme de organizare sonoră, forme muzicale), precum și istoria evoluției acestora (genuri, stiluri și canon muzicale) se prezintă ca filon axial al sistemului adlerian, pe care ni-l putem imagina ca „rădăcini" și „tulpină". „Coroana" acestui sistem este constituită din disciplinele celui de-al doilea sistem, de propagare, interpretare și implementare a conceptelor generice, de bază: estetica, pedagogia, psihologia (receptării) și fiziologia (auzului), acustica, matematica aplicată faptului muzical, logica, sociologia ș. a.

8. Criteriul echilibrului just – sistemul lui Manfred Bukofzer

La șaptezeci și doi de ani de la anul publicării scrierii lui Adler, în 1957, apare textul muzicologului american Manfred Bukofzer, intitulat *The Place of Musicology In American Institutions of Higher Learning*. De această dată este vorba despre imaginea contemporană a unei discipline ajunsă la maturitatea metodologică deplină. Spre deosebire de structura concepției lui Adler – două subdiviziuni majore: muzicologia istorică și sistematică, fiecare cu câte patru „capitole" constitutive, la Bukofzer imaginea sistemului este una diferită, mai „suplă", mai clară și mult mai puternic orientată pe relevarea specificului fiecărei constituente conceptuale, evitând amestecul de categorii eterogene.

Este vorba despre patru „capitole" mari:

A. teoria

B. istoria

C. intepretarea (performarea) și

D. educația muzicală.

Astfel, prim-planul sistemului adlerian – diviziunea în istoric și sistematic – se regăsește doar în primele două subdiviziuni – A. și B., ale sistemului din textul lui Bukofzer. Mai mult, sistemul prezentat în acest text este puternic orientat pe aplicarea și asimilarea practică a tuturor conceptelor constitutive ale muzicologiei, în virtutea faptului că muzicologul american nu prezintă concepția

[1] Teoria compoziției o găsim în tabelul categoriilor sistematice, la litera C. Pedagogia şi didactica muzicală, poziția 4; în: Mugglestone, *op. cit.*, p. 15.

unei științe, nemaifiind nevoie de așa ceva, ci, mai degrabă, imaginea muzicologiei ca disciplină instituțională. Aici cuvântul-cheie nu este *Gesetz* (legea sau norma), ca la Adler, ci mai multe, precum *exerices*, *courses* și *instruction*, toate de substanță pedagogică-didactică. Dacă la Adler criteriul de organizare a întregii concepții este de natură taxonomică-sistematică, la Bukofzer aceasta se prezintă mai degrabă sub auspiciile unei taxonomii de substanță propedeutică.

Această aparentă „slăbire" epistemologică instrumentată de către Bukofzer reprezintă prețul plătit pentru posibilitatea detalierii, aprofundării și diversificării disciplinelor constitutive ale muzicologiei. În același timp, reconfigurarea sistemului prin prezentarea interpretării (performării) și educației muzicale ca și capitole autonome, poate însemna nu altceva decât consecința corelării muzicologiei ca disciplină instituțională la realitățile existenței muzicale, diferite în comparație cu contextul sfârșitului de secol XIX.

Cu alte cuvinte, o asemenea reformulare a sistemului adlerian, adaptată imperativelor normativ-formative, reprezintă dovada clară a energiei evolutive, a capacității de transformare adaptativă, a permeabilității la noi categorii și concepte ale gândirii muzicale, dar și la noi concepții privind atât noi modele de configurare interioară a disciplinelor muzicologice deja existente, cât și admiterea în sistem a noi discipline.

Concluzii

O știință a muzicii – *Musikwissenschaft*, așa cum a formulat-o Guido Adler la 1885 – devine posibilă în virtutea a cel puțin două motive:

(a) prin emulație, calchiere, împrumut și mimetism epistemologic, forțând oarecum lucrurile în intenția de a-și formula o proprie *epistemă.* Atâta timp cât ansamblul referenților imitați (științele europene din a doua jumătate a secolului al XIX-lea) ajunge să fie formulat într-o semnificație tare a termenului de *știință*, oferind terminologia, logica și metoda, muzica reușește, până la urmă, să iasă de sub tutela filosofiei și esteticii. Arcul istoric-evolutiv de aproximativ șaisprezece secole întins între sistematica lui Aristides Quintilianus și a lui Guido Adler prezintă o spectaculoasă evoluție epistemologică de la știința didactică a unei muzici incluse într-un amplu program formativ și până la știința unei muzici emancipate, ca domeniu autonom al cunoașterii în sensul deplin al cuvântului, și

(b) ideea discursului (științific) despre fenomenul muzicii ca descriere textual-conceptuală. Aici se impune, însă o observație importantă: pentru a-și asigura un discurs noțional care i-ar explica sensurile, condiția primordială este ca muzica însăși să reprezinte o entitate discursivă și nu una ontologică. Pentru a

putea fi transferate în forma unui discurs noțional, sensurile constitutive ale muzicii înseși trebuie să fie de natură noțional-discursivă, iar muzica să fie concepută și reprezentată drept o tehnică prin definiție descriptivă. Altfel spus, muzica trebuie mai întâi de toate să se prezinte ca descriere ale unor lucruri exterioare ei – idei, emoții, personaje, imagini ale naturii și desfășurare de evenimente. Această posibilitate, așa cum a demonstrat-o practica muzicală a secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, a fost asigurată prin împrumutul de idei, imagini și concepte din retorică, literatură, poezie și filosofie, teatru și artele plastice. Explicit programatică sau „pură", muzica a fost gândită drept o sumă de conținuturi discursivizabile, doar astfel ea putând să-și asigure o minimă accesibilitate.

Starea de lucruri, atât de normală pentru secolele barocului, clasicismului și romantismului, fiind implementată activ și în prezent, reprezintă, în fapt, o formă post-renascentistă de a concepe sensul artei muzicale. Spre exemplu, în concepția lui Martianus Capella, autor și jurist cartaginez al antichității târzii (sec. V. d. Cr.), expusă în tratatul *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (Despre nunta Filologiei cu Mercur, în nouă volume, redactată între 410 și 439 î. Cr.), muzica făcea parte din *quadrivium*-ul artelor matematice, științifice sau chiar cosmice/universale, fondate pe numitorul comun al numărului: aritmetica (numărul), geometria (numărul în spațiu), muzica (numărul în timp) și astronomia/astrologia (numărul în spațiu și timp). Astfel, muzica intra în grupul științelor care se ocupau de ceea ce este sau, altfel spus, de aspectul pur ontologic al realității. Genealogia acestei concepții descinde cu claritate din credința lui Pitagora (580-495 î. Cr.) conform căreia principiile proporțiilor numerice stau la baza muzicii, precum și a universului, de aici decurgând celebra muzică a sferelor. Arcul tematic se subîntinde între filosoful antic Pitagora și astronomul renascentist Johannes Kepler (1571-1630).

Al doilea grupaj din *septem artes liberales*, compus din retorică, logică și gramatică, reprezentau științele umane sau, așa cum ajung acestea să fie considerate în Renaștere - *studia humanitatis*.

Pasul decisiv pentru imaginea modernă a muzicii este realizată de către umaniștii Renașterii italiene, iar numele persoanei este Giulio del Bene, care în 1586, cu patru secole înainte de Adler „a susținut un discurs la o altă Camerata din Florența, *Accademia degli Alterati*, propunând că muzica ar trebui să fie transferată de la quadrivium la trivium, de la structura imuabilă a cosmosului medieval la relativitatea lingvistică a retoricii, gramaticii sau dialecticii."[1] În fapt, este vorba

[1] Claude V. Palisca, *The Alterati of Florence, Pioneers in the Theory of Dramatic Music*, în: W. W. Austin (ed.), *New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout*, Cornell University Press, Ithaca, 1968, pp. 14-15; în: Daniel Chua, *Absolute Music and the Constructing of Meaning*, Cambridge University Press,

despre soluționarea ultimă, în favoarea discursului, a tensiunii antinomice existente între ontologismul muzical numeral-cosmic al lui Pitagora și hermeneutica filosofică de substanță discursivă a lui Platon.

Două titluri precum *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music* (Princeton University Press, 1990) sau un altul, de o relevanță ultimă – *La Narrativisation de la musique. La musique: récit ou proto-récit?* (în: *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*; nr. 21/2011 – *Rencontres de narrativités: perspectives sur l'intrigue musicale*), ambele aparținând muzicologului francez Jean-Jacques Nattiez, sunt relevante dincolo de orice comentarii în ceea ce privește natura alegerii decisive realizate în Renaștere[1].

Fatalmente ireversibilă, această redimensionare a ordinii primordiale prin simpla mutare a muzicii din *quadrivium* în *trivium* produce un efect de răsturnare a lumilor, replasând accentul de prioritate de pe sensurile originare tari (ontologice) pe sensurile moderne slabe (discursive), de pe Cosmos, pe Om, de pe imperativul necesității pe imperativul voinței. Muzica ajunge, astfel, deposedată de statutul ei ontologic, ajungând o simplă artă a discursului, textului, descrierii și, cel mai important aspect pentru mentalitatea modernă, a interpretării hermeneutice. Exact în acest din urmă sens, atât de dureroasa depunctare a muzicii o putem înțelege și ca posibilitate de a coborî muzica la nivelul sensurilor fixe, universale și arhetipale, și chiar cu prețul unei enorme pierderi, de a face muzica accesibilă chiar în virtutea faptului că arta sunetelor ar conține, în noua ei postură, nimic altceva decât doar afecte umane – de la Cosmos la Antropos[2], în cea mai strictă conformitate cu preceptele umanismului renascentist.

Știința muzicii lui Guido Adler apare ca realizare tardivă a acestei mutații, însă începând deja cu primele decenii ale secolului al XX-lea, gândirea muzicală va porni într-o fascinantă „cruciadă" sau, poate, revoluție pentru eliberarea sonorului, pentru redobândirea sensului ontologic primar, care se va releva în toată splendoarea lui „plurifațetată" de abia în arta avangardelor anilor '50.

1999, pp. 34-35. De asemenea, a se vedea şi: Paolo Gozza, *Number to Sound. The Musical Way to Scientific Revolution*, Kluwer Academic Publishers, University of Western Ontario series in philosophy of science, Boston, 2000, vol. 64.

[1] Planul celui de-al doilea text citat mai sus (dar şi împreună cu cele două titluri), merită analizat din punctul de vedere al unei supralicitări aproape incontrolabile a unui ansamblu de cuvinte-cheie prin care muzica este reformulată într-un mod suficient de violent în calitatea ei exclusivă de discurs: 1. La musique raconte -t-elle (aici şi mai departe sublinierile noastre - O.G.) une histoire ?; 2. La narrativisation de la musique : la musique comme proto-récit; 3. Les origines développementales de la proto-narrativité musicale; 4. Le discours de la musicologie narratologique comme récit de fiction. Aceste informaţii sunt situate la adresa: http://narratologie.revues.org/6467

[2] Brian R. Cates, *On the Power of Music: Using "Cosmo"' and "Anthropos" to Articulate a Holistic Approach to Discussing the Power of Music*, la adresa:
http://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1033&context=musicalofferings

BIBLIOGRAFIE ȘI WEBOGRAFIE

MONOGRAFII

ATKINSON, Charles M., *The Critical Nexus. Tone-system, Mode and Notation in Early Medieval Music*, Oxford University Press, 2009

BERGER, Anna Maria Busse, *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2005

CANNON, Susan Faye, *Science in Culture: the Early Victorian Period*, Dawson, Folkestone, and Science History Publications, 1978

CHUA, Daniel K. L., *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge University Press (Virtual Publishing), 2003

GOODALL, Howard, *The Story of Music*, Vintage Books Publishing House, London, 2013

GOZZA, Paolo, *Number to Sound. The Musical Way to Scientific Revolution*, Kluwer Academic Publishers, University of Western Ontario Series in Philosophy of Science, Boston, 2000, vol. 64

GRIFFITHS, Paul, *A Concise History of Western Music*, Cambridge University Press, New York, 2013

HOOPER, Giles, *The Discourse of Musicology*, Ashgate Publishing House, 2006

KARNES, Kevin C., *Music, Criticism and the Challenge of History. Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Viena*, Oxford University Press, 2008

KONEN, Valentina J., *Музыкольно-артистические виды в музыке XX века (к постановке проблемы)* [Speciile artistice-muzicale ale secolului XX (spre formularea problemei)], în: *Этюды о зарубежной музыке* [Studii despre muzica de peste hotare], Editura Muzîka, Moscova, 1975

LORD, Suzanne, *Music in the Middle Ages. A Reference Guide*, Greenwood Press, Westport, Connecticut - London, 2008

LÖWITH, Karl, *De la Hegel la Nietzsche. Ruptura revoluționară în gândirea secolului al nouăsprezecelea*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2013

MARTÎNOV, Vladimir, *Конец времени композиторов* [Sfârșitul vremii compozitorilor], Moskva, Editura Russkii Puti, 2002

NETTL, Bruno, *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*, University of Illinois Press, 2010

OROVEANU, Anca, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, Editura Meridiane, București, 2000

SEEGER, Charles, *Studies in Musicology. 1935-1975*, University of California Press, 1977

SEMI, Maria, *Music as a Science of Mankind in Eighteenth-Century Britain*, Ashgate Publishing House, 2012

ULTAN, Lloyd, *Music Theory: Problems and Practices in the Middle Ages and Rennaisance*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1977

TEZE DE DOCTORAT

BREUER, Benjamin, *The Birth of Musicology from the Spirit of Evolution: Ernst Haeckel's Entwicklungslehre as Central Component of Guido Adler's Methodology for Musicology*, University of Pittsburgh, 2011, la adresa:

http://d-scholarship.pitt.edu/7236/1/Breuer2011.pdf

CULEGERI ȘI STUDII ÎN CULEGERI

LEMAN, Marc (ed.), *Music and Schema Theory: Cognitive Foundations of Systematic Musicology*, Springer Verlag, Heidelberg, 1995

MEDUSHEVSKY Vyacheslav, *О методе музыковедения* [Despre metoda muzicologiei], in: Методологические проблемы музыкознания [Probleme metodologice ale muzicologiei], Moscova 1987

NICULESCU, **Ștefan,** *Eterofonia*, în: „Reflecții despre muzică", Editura Muzicală, Bucharest, 1980

NICULESCU, **Ștefan,** *O teorie a sintaxei muzicale*, în: „Reflecții despre muzică", Editura Muzicală, Bucharest, 1980

PALISCA, Claude V., (ed.), *Hucbald Guido and John on Music: Three Medieval Treatises,* (traducere de Warren Babb) Yale University Press, New Heaven, 1978

PALISCA, Claude V., *The Alterati of Florence, Pioneers in the Theory of Dramatic Music*, în: W. W. Austin (ed.), *New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout*, Cornell University Press, Ithaca, 1968

WEBOGRAFIE

MATERIALE METODOLOGICE

BEARD, David, GLOAG, Kenneth, *Musicology: The Key Concept*, Routledge, London and New York, 2005

BUKOFZER, Manfred, *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning*, The Liberal Arts Press, New York, 1957 la adresa: http://www.ams-net.org/resources/The_Place_of_Musicology.pd

БЫЧКОВ, Ю. [Bîcikov, Iuri], *Методология музыкознания* [The Methodology of Musicology] la adresa: http://yuri317.narod.ru/wwd/metodol.htm

ARTICOLE ÎN REVISTE

ATTINELLO, P., *Against History: Defining, and Defending, Systematic Musicologies*, în „Filigrane: Musique, esthétique, sciences, société", nr. 11/2010
la adresa: http://www.radical-musicology.org.uk/2010.htm

CATES, Brian R., *On the Power of Music: Using "Cosmos" and "Anthropos" to Articulate a Holistic Approach to Discussing the Power of Music*, la adresa: http://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1033&context=musicaloffe rings

FABBRI, Franco *A.* *Theory of Musical Genres: Two Applications*, la adresa: http://www.tagg.org/others /ffabbri81a.html

GRABÓCZ, Márta, and **SOLOMON, Makis,** *New Musicology. Perspectives critiques*, în "Filigrane: Musique, esthétique, sciences, société", May 2011, la adresa: http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=269

MAUS, Fred E., *What Was Critical Musicology?*, in: "Radical Musicology", vol. 5 (2010-2011), Ediție specială: Critical Musicology, la adresa: http://www.radical-musicology.org.uk/2010.htm

MISCELLANEA

MUGGLESTONE, Erica and **ADLER**, **Guido,** *Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary*, Yearbook for Traditional Music, Vol. 13 (1981), pp. 1-21, la adresa: http://web.ff.cuni.cz/ustavy/mus/pdf/gabrielova/Mugglestone_AdlersTheScopeMethodAndAimOfMusicology.pdf

NICULESCU, **Ștefan,** *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia,* în: "Studii de muzicologie", Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1972, vol. VIII

SEEGER, Charles, *Systematic and Historical Orientations in Musicology*, în „Acta Musicologica", No. 11/1939

SEEGER, Charles, *Systematic Musicology: Viewpoints, Orientations and Methods*, în „Journal of the American Musicological Society", No. 4/1951

РАЙС, Марк [REIS Marc], *Функциональность в музыке тембров* [Functionality in the Music of Timbres], available at: http://www.21israel-music.com/Timbres.htm